

# Epigrafía litúrgica hispana: oraciones medievales escritas en libros de piedra

## *Hispanic liturgical epigraphy: medieval prayers written in stone books*

**SILVIA GÓMEZ JIMÉNEZ**

Universidad Complutense de Madrid.

E-mail: sigome02@ucm.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1448-4304>

RECIBIDO: 26 DE JUNIO DE 2019

ACEPTADO: 7 DE AGOSTO DE 2019

**Resumen:** La epigrafía es una muestra fidedigna de la cultura a la que pertenece, pues nos permite estudiar las relaciones sociales entre el texto conservado y la época en la que se inserta. Las dos inscripciones hispanas que vamos a analizar se datan en el periodo de la Baja Edad Media, en un contexto puramente cristiano. En ellas se recogen oraciones que son significativas en relación al emplazamiento en el que se ubican, la Catedral de Lisboa, pues son utilizadas asiduamente dentro del oficio monacal hispánico, teniendo además la particularidad de que su soporte pétreo simula un libro de oraciones. Hasta ahora, ambas inscripciones se han estudiado desde el punto de vista epigráfico, pero ningún estudioso se ha detenido a analizar su carácter litúrgico. Éste es el trabajo que acometemos: tras realizar un comentario epigráfico, nos centraremos en el estudio de las mismas con relación al lugar en el que se ubican y el análisis de su texto litúrgico con su difusión manuscrita y su utilización dentro del rito eclesiástico.

**Palabras Clave:** Epigrafía. Liturgia. Hispania. Latín medieval. Edad Media.

**Abstract:** Epigraphy is a reliable sample of the culture which it belongs to, because it allows us to study the social relations between the conserved text and the epoch which it is inserted in. The two Hispanic inscriptions that we are going to analyze are dated in the period of the Late Middle Ages, in a purely Christian context. They recognize prayers that are significant in relation to the situation which they are located in, the Lisbon Cathedral, as they are used regularly within the Hispanic monastic office, also taking into account the peculiarity that its stone support simulates a prayer book. Until now, both inscriptions have been studied from the epigraphic point of view, but in no case has its liturgical character been analyzed. This is the work that is carried out: after making an epigraphic comment, we will focus on the study of them in relation to the place where they are located and the analysis of their liturgical text with its handwritten diffusion and its use within the ecclesiastical rite.

**Keywords:** Epigraphy. Liturgy. Hispania. Medieval Latin. Middle Age.

CAUN 28 (2020): [1-14] 133-146

ISSN: 1133-1542. ISSN-e: 2387-1814

DOI: <http://doi.org/10.15581/012.28.005>

## 1. INTRODUCCIÓN

EL presente trabajo se enmarca dentro de los proyectos de investigación DOCE-MUS-CM (S2015/HUM-3377), financiado por la Comunidad de Madrid y el FSE, y Cithara (HAR2015-65649-C2-1-P), financiado por MINECO y el FEDER, en los que realizamos el inventario, la catalogación, la edición y el estudio de inscripciones y textos tardorromanos y medievales y su digitalización y documentación para su posterior puesta en red en bases de datos. En este texto presento una de las curiosidades que surgieron tras realizar el análisis del Corpus Medieval Portugués<sup>1</sup>.

Las inscripciones que presentamos muestran un soporte epigráfico característico –libros pétreos– que, aunque no sea habitual, sí que tiene paralelos dentro de la epigrafía hispana como es el caso de la Catedral de Évora, donde aparecen representados en estatuas los cuatro evangelistas, que enseñan el libro a los fieles (AEHTAM<sup>2</sup> 3799; 3796; 3798; 3797). Los evangelistas sostienen los libros donde se encuentran inscritos sus nombres a modo de *explanationes* y el inicio de cada uno de sus evangelios. El soporte, como bien señala Javier de Santiago (Santiago Fernández, 2002), juega siempre un papel decisivo en el cumplimiento de la función de los epígrafes: difundir el texto de una manera pública y permanente. Por este motivo, en aquellas inscripciones que tienen una *ordinatio* previa, la elección del soporte nunca es casual, si no que se escoge el material pensando en su alta durabilidad, en este caso es piedra marmórea, y por su capacidad de integración en la escultura mortuoria. La intención comunicativa en estas inscripciones queda latente al seleccionar como soporte un libro de oraciones, intensificando así la imagen y el poder de la Iglesia, al potenciar la atracción del lector con dos textos bien conocidos en el seno cristiano: el Padre Nuestro y el Ave María.

La epigrafía como ciencia ha ido desarrollando su propio método de estudio desde el momento en el que la inscripción ha pasado de considerarse una mera fuente textual a una naturaleza íntegra, contando con los elementos tanto externos (materia, forma y escritura) como internos que la conforman (Navascués, 1953: 24). La relación de estos elementos es la que aporta un carácter transversal, en el que se ven relacionadas numerosas disciplinas y, al mismo tiempo, convergen las relaciones sociales entre el texto y su época y entre el autor y sus lectores (Velázquez, 2008: 27). La epigrafía es, pues, una ventana textual capaz de enseñar la historia cambiante y visible de la cultura en la que se inserta. El método de estudio epigráfico debe ser, por tanto, integral: debemos observar el mensaje, la escritura como reflejo cultural y la materia que sirve de soporte, es decir, para proceder al estudio integral de un epígrafe, hay que seguir el proceso de estudio inverso al proceso de ejecución de una inscripción.

<sup>1</sup> Las inscripciones se encuentran recogidas en: Barroca, J. M. (2000). *Epigrafía Medieval Portuguesa. Corpus epigráfico medieval portugués*, 3 vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. A partir de ahora citaremos este corpus epigráfico con su abreviatura: EMP.

<sup>2</sup> Base de datos: Archivo Epigráfico de Hispania TardoAntigua y Medieval. Puede consultarse *on-line*: [http://hesperia.ucm.es/consulta\\_aehtam/web\\_aehtam/index.html](http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/web_aehtam/index.html).

Siguiendo esta línea metodológica, he decidido analizar estas dos inscripciones de la Catedral de Lisboa puesto que, aunque tienen carácter funerario o devocional, los textos que contienen se insertan al mismo tiempo dentro de la actividad litúrgica eclesiástica, utilizándose dentro las horas vigiliares del oficio hispánico, estudio que no se había llevado a cabo hasta la fecha. En primer lugar, expondremos unas breves pinceladas sobre la evolución de la liturgia en Hispania, para llegar a la introducción de la polifonía y su impronta en los códigos musicales, pues será un punto crucial para analizar las inscripciones. Después, expondremos una ficha epigráfica de cada inscripción y, por último, explicaremos su contenido litúrgico exponiendo una serie de conclusiones que se desprenden de todo el estudio.

## 2. BREVE RECORRIDO EN LA EVOLUCIÓN DE LA LITURGIA

La liturgia hispana es una liturgia cristiana que se desarrolló en la Península Ibérica y la Galia Narbonense desde el siglo III hasta su sustitución por la liturgia franco-romana en el año 1080. Tras varios intentos de unificación litúrgica a nivel local y la conversión oficial del reino visigótico al catolicismo en el 589, el rito hispano adquirió su configuración definitiva con la celebración del IV Concilio de Toledo (633), dirigido por Isidoro de Sevilla (Gómez Muntané, 2001: 1), aunque el repertorio hispano que conservamos está recogido en manuscritos posteriores a la invasión árabe (711). Con los inicios de la recuperación del territorio hispano, se produjo también el intento de restauración de la Hispania cristiana, para ello se restableció la Iglesia de Toledo, a la vez que los centros monásticos del reino de León y de Navarra se mantenían conectados por la orden benedictina, surgiendo así un fuerte intercambio cultural junto con otros centros europeos. La implantación del rito romano-franco no se produjo de forma pareja en toda la Península<sup>3</sup>, aunque paulatinamente se fue generando la unificación litúrgica de la Europa occidental. No obstante, este cambio planteó también una serie de problemas: las abadías y sedes episcopales pasaron a ser dirigidas por franceses, los códigos de la liturgia hispana quedaron obsoletos y tuvieron que importarse códigos franceses eliminando, poco a poco, el tipo de letra visigótica e implantando la escritura carolina y su notación aquitana<sup>4</sup> (Gómez Muntané, 2001: 36-38). Con la importación de los códigos franceses, la liturgia se renovó tanto de forma estética como musical.

<sup>3</sup> En Aragón se produjo la primera sustitución en el año 1071 con el rey Sancho Ramírez, quien pretendía seguir siendo independiente de Castilla y Navarra. Más tarde, al obtener el trono de Pamplona en el año 1076, también instauró allí el rito franco. En Castilla y León se instituyó en el año 1080 con el Concilio de Burgos, mientras que en la Septimania y en Cataluña se produjo tres siglos antes, debido a su incorporación al reino franco. Tras la imposición del rito romano-franco en los reinos del norte, se fue expandiendo con el avance del cristianismo hacia el sur.

<sup>4</sup> La notación aquitana se implantó en primer lugar en la zona catalana-aragonesa y comenzó a extenderse por la Península a partir del siglo XI, manteniéndose presente hasta el siglo XIV, cuando fue reemplazada por la notación cuadrada. En los manuscritos se distingue porque toma una línea de referencia a punta seca y sus neumas tienden a perder los rasgos cursivos desarrollando la cabeza de las notas.

Toda pieza litúrgica cantada (himnos, tropos, secuencias...) está vinculada a los oficios, por lo que tiene trascendencia y prolifera. Siempre se mantiene un nexo de unión entre el drama y el oficio, en cuyo seno se da. Ya en el siglo IV, tenemos testimonios de que este tipo de composiciones de alabanza y oración se utilizaban durante el oficio (Asensio Palacios, 2003: 23):

Et ex ea hora usque in lucem dicuntur ymni et psalmi responduntur; similiter et antiphonae; et cata singulos ymnos fit oratio.<sup>5</sup>

Avanzando el tiempo, las composiciones litúrgicas adquirieron una mayor complejidad, elaborándose de manera polifónica. Los cantos polifónicos son piezas con varias voces que contienen el mismo texto y música que los monódicos y ocupan el mismo lugar que éstos en la liturgia. Su composición se basa en un *cantus firmus* gregoriano, respetando su estructura original, donde el compositor introduce la polifonía en los versos pares o impares, mientras que los demás se entonan en gregoriano. La polifonía medieval religiosa comienza a escribirse en el siglo IX, aunque, probablemente, su creación fuese anterior como ornamentación o improvisación litúrgica, coexistiendo con el estilo musical monódico. La polifonía procede de la superposición de melodías sobre un fragmento musical ya existente, generalmente de origen litúrgico (Gómez Muntané, 2001: 111). Así pues, el estilo polifónico consiste en poner a varias voces el mismo repertorio litúrgico monódico preexistente, por lo que en la transmisión manuscrita de los textos no encontramos variación.

El afianzamiento de poder de la Iglesia y las relaciones de mutua tolerancia entre ésta y la monarquía visigoda arriana nos permiten explicar el auge de las fundaciones de monasterios en el siglo VI. Estas fundaciones respondían a normas establecidas ya en los concilios de Agde (506) y de Orleans (511). Las leyes establecidas en estos concilios galos fueron aceptadas rápidamente en Hispania en el Concilio de Tarragona (516), en el de Barcelona (540) y en el de Lérida (546) (García de Cortázar y Teja 2006: 11-12). La Iglesia se convirtió entonces en la salvadora de los textos con la aparición de los centros monásticos, donde se copiaban las obras. La labor de la difusión litúrgica corrió a cargo de los monasterios y abadías, donde las copias de los textos para su difusión y mantenimiento se realizaban en los *scriptoria*. El libro se realizaba entonces con dos funciones principales: como piadosa obligación y para la difusión interna entre monasterios, creando así sus propias bibliotecas. Según el tipo de orden religiosa a la que el monje perteneciese, trabajaba de forma individual o en talleres colectivos (Ruiz García, 1988: 276-279).

Conservamos ejemplos de esta labor de difusión litúrgica en los monasterios, no sólo en los códices sino también en la epigrafía medieval. Tenemos constancia de

---

<sup>5</sup> *Itinerarium Peregrinatio* XXIV, 1.

que en numerosas ocasiones son los propios monjes quienes llevan a cabo la ejecución de una inscripción<sup>6</sup>, no tanto al llevar a cabo la incisión de los caracteres sino más bien al realizar la minuta y la *ordinatio* previa. Un ejemplo claro es la inscripción de carácter funerario del obispo Don Miguel que se conserva en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, donde se utiliza la abreviatura «St» para indicar el nombre del *Monasterium Sanctae Crucis* (cf. Figura 1). Esta abreviación se encuentra recogida solamente en los manuscritos salidos de ese *scriptorium* (Mártires, 1955-1960: 11), hecho que parece indicar que la inscripción haya sido diseñada en el interior del propio monasterio. La labor de los monjes en la copia de los códices y en el desarrollo de la liturgia van a ser cruciales a la hora de analizar las dos inscripciones. Veremos que el propio soporte es un libro de oraciones y, además, su redacción está ligada al modo de recitación de la oración en el rito.



Figura 1

Detalle de la inscripción donde se lee: S · † □. Foto: EMP 165

### 3. EDICIÓN EPIGRÁFICA DE LAS INSCRIPCIONES

#### 3.1. *Invocatio* en el sepulcro de la Infanta Constança

La primera inscripción se puede fechar en el año 1296, pues, aunque no se recoge la datación en el epígrafe, es el momento en el que murió la Infanta Constança (Lancastre e Távora, 1982: 19), a quien se le dedica el monumento. Está localizada en la Capilla de Santa Ana en la Catedral de Lisboa y se puede leer en el libro de Oraciones que sostiene la Infanta entre sus manos. El conjunto epigráfico muestra un sepulcro de mármol ornamentado en su zona superior con una estatua yacente, en la que se representa a la difunta con la cabeza apoyada en una almohada, con un manto ceñido, en cuyos pies se han representado dos cachorros saltando a una pata. A lo largo del lateral mayor izquierdo hay tres escudos heráldicos<sup>7</sup>. La incisión de la inscripción tuvo que realizarse, necesariamente, con una *ordinatio* previa, pues como se puede ver en la Figura 2, los caracteres y las líneas se distribuyen de manera uniforme ocupando todo el espacio disponible. La inscripción, que se divide en diez líneas, muestra dos puntos para marcar la separación de palabras a partir de la segunda línea. Desde el punto de vista paleográfico, la tipología de la letra es gótica mayúscula.

<sup>6</sup> Jean Mallon, estudioso de paleografía epigráfica, divide el proceso de fabricación de un epígrafe en tres fases: la forma o redacción previa sobre pergamino, la *ordinatio* o trazado de guía sobre el soporte epigráfico y la incisión siguiendo los trazos realizados previamente (Mallon, J., 1982).

<sup>7</sup> Para saber más sobre la descripción minuciosa de estos blasones consúltese: Filgueiras Soares, 1962: 29.





Figura 2  
Detalle de la inscripción. Foto: EMP 439

Lectura dada por EMP 439:

Mis(e)rere / m(e)i : Deus / s(e)c(un)d(u)m : m/agnam / mi(sericordi)am : tu/am : et : s(e)c(un)d(u)m : m/ultitudi/nem : mis/erat(i)onu(m)

Traducción:

Apiádate de mí, Dios, conforme a tu gran misericordia y conforme a la multitud de tus piedades [...].

Estas líneas textuales corresponden al inicio del Salmo 50, o como es más conocido *Miserere*, entendido como la máxima oración de penitencia en favor de la divina misericordia. El *Miserere* es una de las oraciones más célebres del Salterio, el Salmo penitencial más intenso y repetido como canto del pecado y de perdón. Tiene sus orígenes en la tradición judía, siguiendo el relato de David, quien fue invitado a hacer penitencia por las palabras severas del profeta Natán, que le culpaba por el adulterio cometido con Betsabé y el asesinato de Urías. Este Salmo, sin embargo, se enriquece en los siglos posteriores con la oración de otros muchos pecadores redimidos que necesitan alcanzar el perdón por una falta cometida.

Dentro de las horas vigiliares de la liturgia hispana, este salmo se repite en las Laudes de todos los viernes. En el ordo catedralicio, contexto en el que se inserta la pieza epigráfica, este canto sería, junto al *matutinanium*, el elemento introductorio de la antigua estructura matutina (Pinell Pons, 1966: 225-229). Observamos que la inscripción no difiere con el texto litúrgico que se nos transmite en los manuscritos medievales hispanos. *Miserere mei, Deus* es un salmo y como parte integrante de la liturgia, se canta con un tono salmódico, fórmula melódica que se divide en 5 partes: una entonación corta, una nota o cuerda de recitación, que se repite tantas veces como

sílabas haya que pronunciar con una cadencia episódica<sup>8</sup>, la cadencia intermedia, el regreso a la cuerda de recitado y una cadencia final. Estas fórmulas melódicas son las que encontramos en este Salmo, que se repiten a lo largo de todo el texto melódico.

El hecho de que la Infanta sostenga el libro de Oraciones en sus manos, sirve para vincular a la Corona con la Iglesia. Este libro sólo era utilizado por el obispo que oficiaba la misa en el rito catedralicio, pues el *psalmus L* era entonado, en un principio, sólo por él, aunque más tarde comenzó a recitarse a modo de antífona. De este modo, se compenetra la función que tiene el clero y la que tiene la corona. Decimos, por tanto, que esta inscripción muestra un mayor carácter devocional, frente al pleno carácter funerario de la siguiente inscripción, puesto que el texto que encontramos pertenece a lo que en liturgia se conoce como *miserationes*. Probablemente, fuese la propia Infanta en vida quien ordenara la fabricación de este sepulcro, realzando el carácter cristiano de la realeza. Además, existen ejemplos paralelos a esta inscripción, donde se ve la división entre la inscripción sepulcral y la propia *invocatio*, como es el caso del sepulcro de Mari Braba, localizado en la iglesia de San Pedro de Cogolludo (Guadalajara). Como bien se describe en CIHM 4, 109<sup>9</sup>, encontramos en esta estatua sepulcral dos inscripciones: la primera recoge los datos relativos al óbito de la difunta, mientras que la segunda recoge, también en un libro de oraciones, los primeros versos del Salmo 50 (cf. Figura 3).

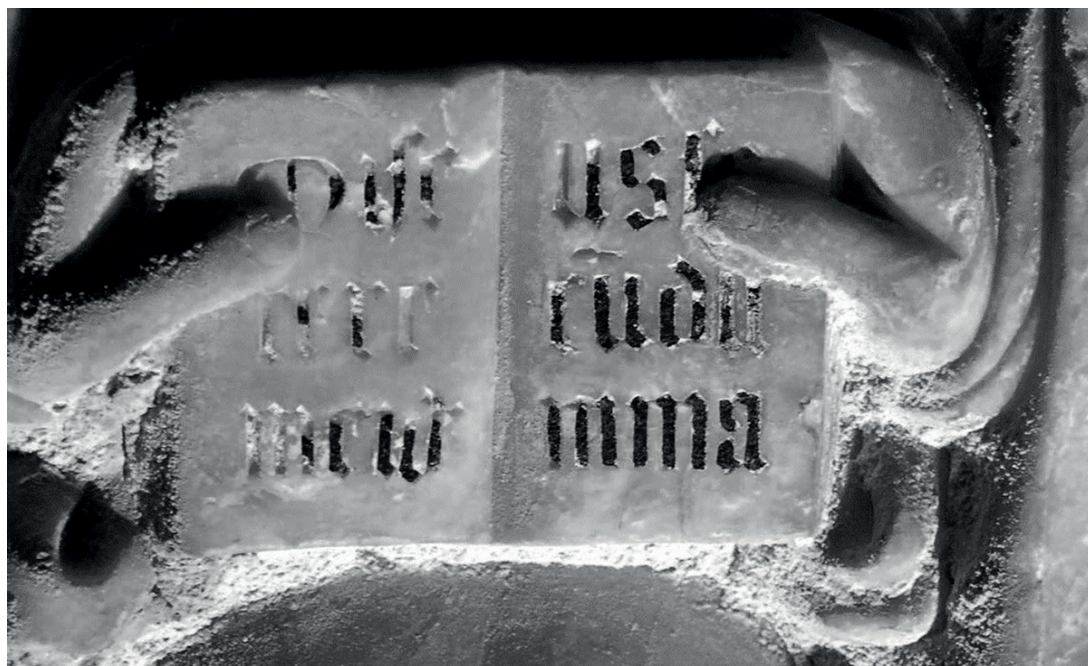


Figura 3  
*Invocatio* de Mari Braba. Foto: CIHM 4, 109 (Lámina LXVIII)

<sup>8</sup> A partir del siglo XI empezó a cobrar importancia en los modos musicales eclesiásticos la nota dominante. La nota dominante se repite y mantiene en algunos pasajes funcionando como cuerda de recitado (Atlas, 2002: 317).

<sup>9</sup> CIHM 4, 109 = Santiago, J. de – Francisco, J. M de (2018), *Corpus Inscriptionum Hispanae Medievalium. Guadalajara–Tomo IV (1112-1499)*, Universidad de León, León, páginas 204-205.



### 3.2. Invocatio en la escultura funeraria de Maria Rodrigues de Vilalobos

La segunda inscripción data de finales del siglo XIV y se encuentra localizada, al igual que la anterior, en la Catedral de Lisboa. Se puede fechar en esta época ya que los libros administrativos de la Catedral documentan que Maria Rodrigues de Vilalobos escribió su testamento el 7 de diciembre de 1361 (DHCL, 1954: 37). Quizás fue en este momento cuando mandó realizar su sepulcro. No obstante, sabemos que años más tarde seguía con vida, ya que en octubre del año 1367 Don Fernando mandó entregarle los bienes que habían sido de D. Martinho de Albuquerque y que D. Pedro I había confiscado. De este modo, ésta sería la fecha *postquem* para el fallecimiento de Maria Rodrigues de Vilalobos (EMP 709).

El conjunto iconográfico se encuentra localizado en la Capilla de San Cosme y San Damián de Lisboa. El soporte de esta inscripción es también una estatua de piedra marmórea que representa a la difunta y se encuentra grabada, al igual que en la anterior, en el libro de oraciones que sostiene en las manos. La incisión de la inscripción tuvo que realizarse también con una *ordinatio* previa, pues las letras y las líneas se distribuyen de manera uniforme en el espacio disponible. La inscripción está grabada en los dos folios del libro abierto: el texto (A) en el folio del lado izquierdo y el texto (B) en el del lado derecho, ambos textos cuentan con 9 líneas de extensión y las palabras se encuentran separadas entre sí con dos puntos. Desde el punto de vista paleográfico, la tipología de la letra es gótica minúscula caligráfica.

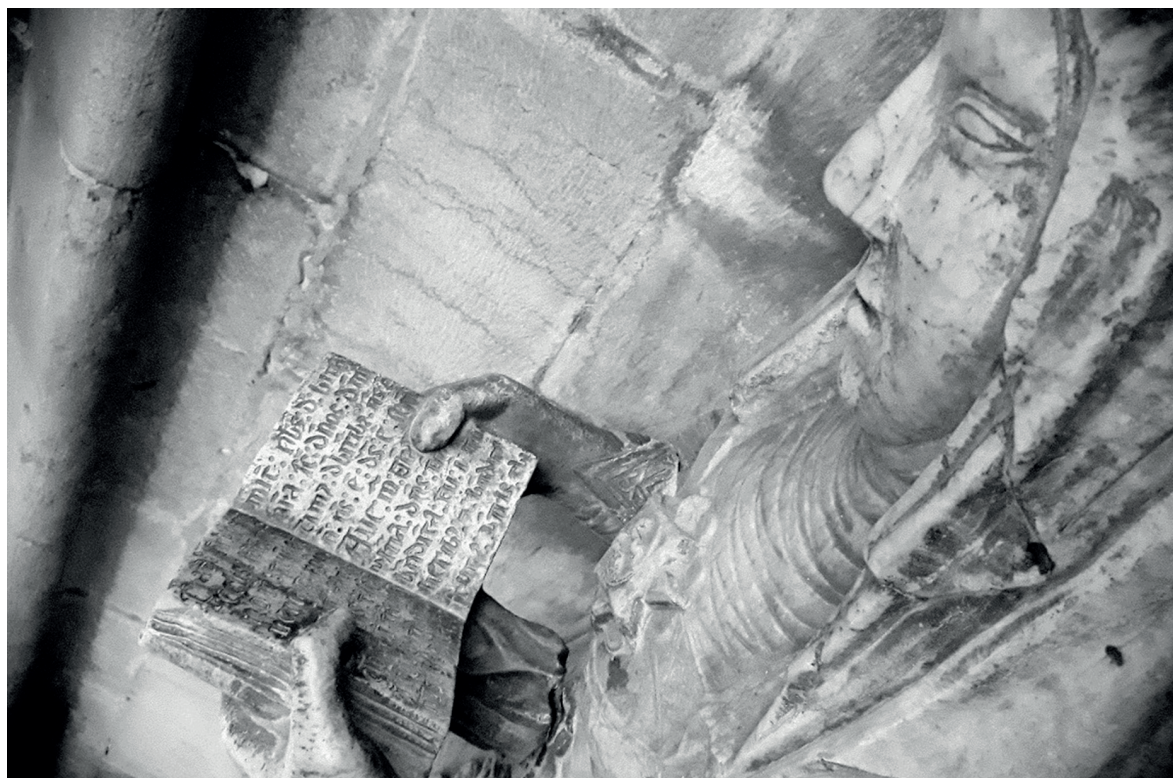


Figura 4

Detalle de la inscripción. Foto: Sara L. Quiñones



Lectura dada por EMP 709:

Folio 1 (texto A)

Pat(er) : N(oste)r : q(ui) es : i(n) / celis : s(anc)tific(e)t(ur) / nom(en) : tuu(m) : at / veniat : r(eg)nu(m) : / tu(u)m : fiat : v(o)/lu(n)tas : t(uas) : s(i)c(ut) : i(n) / c(e)lo : (et) : i(n) : t(er)ra : pan(em) / n(os)tru(m) : qu(o)tidia(n)u(m) : da / n(o)b(is) : hodie : (et) di/

Folio 2 (texto B)

mit(te) : n(o)b(i)s : d(e) : bita / n(ost)ra : s(i)c(ut) : d(e)nos : d(i)mi(t)/tim(u)s : d(e)bitib(u)s : n(ostri)s : (e)t / n(e) : n(o)s : e : ds : e : ten(tationem) / Ave : M(aria) : gra(tia) / pl(e)na : d(omi)n(u)s : t(ec)um / b(e)n(e)di(c)ta : tu : i(n) : mu/lierib(us) : (et) : b(e)n(e)dict(us) / fru(c)t(us) : v(en)tris : tui

Traducción:

Padre Nuestro, que estás en los cielos, santificado sea tu nombre y venga tu reino, hágase tu voluntad así en el cielo como en la tierra, danos hoy nuestro pan de cada día y // perdona nuestras deudas, así como nosotros perdonamos a nuestros deudores y no nos conduzcas a la hostilidad. Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre.

En primer lugar, llama la atención que el *Pater Noster* no está completo. Esto ha podido suceder por dos cosas: bien porque estuviera así planteado en la *ordinatio* y se haya evitado poner la última petición de la oración (*sed libera nos a malo*) para que la primera alabanza del *Ave Maria* quedase completa en la siguiente página, o bien, porque el lapicida realmente tenía este texto como guía:

Si argumentamos la primera opción, en la que el texto estaba así planteado previamente por la *ordinatio*, debemos fijarnos en la última frase del Padre Nuestro, donde nos encontramos con una abreviatura muy extraña: n(e) : n(o)s : e : ds : e : ten(tationem) en lugar de *et ne nos inducas in tentationem*. Probablemente, al ver que no le cabía la frase, el lapicida abrevió el verbo *inducas* como *ds*, habiéndolo separado de *in*, que se ha podido transcribir por *e* ya que, en portugués, por evolución fonética, esta preposición da como resultado *em* y debemos recordar que estamos en el siglo XIV, época en la que el latín ya estaba muy deformado. Esta separación de palabras la observamos también en otras partes del texto: por ejemplo, en la tercera línea, donde se ha escrito *at-veniat* por *adveniat*, o en la primera línea de la segunda página el libro pético, donde se ha separado la palabra *de-bit*, donde probablemente ese *de* se haya entendido también como la preposición y no como la palabra en conjunto (*debita*-deudas). Esta serie de hechos nos puede llevar a pensar que el lapicida no sabía latín y estaba copiando el texto de algún soporte manuscrito.

Por otra parte, para argumentar la opción en la que realmente el texto que tenía el lapicida como guía no tenía la última frase del Padre Nuestro, teoría que a mi modo de ver sería la más plausible, debemos fijarnos en el modo en el que esta oración se recitaba dentro del ordinario de la Misa. Esta parte era siempre igual y no variaba como sí sucedía con los distintos cánticos de las festividades (Anglés Pamies, 1975: 80). El *Pater Noster* se entonaba en forma de responsorio, donde el sacerdote entonaba las peticiones y el coro respondía a cada petición con un *Amen*, a excepción

del quinto versículo al que se respondía *quia est Deus*, donde justo nuestra inscripción cambia de página (*da nobis hodie / et*), y en el versículo final (*sed libera nos a malo*), que era entonado solamente por el coro, sin intervención del sacerdote. Si, como podemos ver en la inscripción, no aparece el coro que se hacía ni detrás de la quinta petición ni de la última, podemos pensar que el manuscrito que usaron para copiar la inscripción no contenía las dos voces, sino que era monódico con la voz que debía entonar el sacerdote, motivo por el que el *Pater Noster* no estaría completo. Ponemos un ejemplo de un manuscrito polifónico del siglo XIII a dos voces que contiene esta oración (cf. Figura 5), donde no se recoge la letra de la segunda voz (el coro), pero sí la melodía de ambas voces:

Voz 1.  
Entonada por el sacerdote.

Voz 2.  
Entonada por el coro. Sin letra.

Voz 1.  
Entonada por el sacerdote.

Voz 2.  
Entonada por el coro. Sin letra.

Voz 1.  
Entonada por el sacerdote.

Figura 5

MS BNE 20486, fol.17. Foto: BNE

Volviendo al contenido del texto, vemos que en la epigrafía medieval es un motivo muy recurrente que encontremos el Padre Nuestro o el Ave María en un monumento de tipología funeraria. Generalmente, el propio epígrafe recoge un imperativo para que el que pase por delante de la tumba sea quien rece un Padre Nuestro o un Ave María por el alma del difunto. Un ejemplo claro de este caso se ve en la inscripción funeraria de Tulgas (AEHTAM 1725), localizada en el Castillo de Loarre (Huesca), donde se indica en las últimas líneas «el que lea estas letras ore un Padre (Nuestro) y un Ave María»:

(crux) In Dei n(omi)ne · hic re/quiescit · famulus Dei Tulgas qui obiit pri/die  
k(al(enda)s Dece(m)bris · in E/ra MCXXXVIII · qui l/legere ista litera / oret Pater  
aveMa(ria)

Otras fórmulas muy usuales para indicar que se deben rezar estas dos oraciones son *Pater Noster (pro anima)* o *Pater Noster Ave Maria*. Aparecen únicamente las primeras dos palabras de cada rezo. Observamos, que en los ejemplos de la zona de Hispania, que la oración del Padre Nuestro puede ir sola, acompañada de *pro anima*

(por su alma) o del Ave María, en cambio, el rezo hacia la Virgen en inscripciones funerarias rara vez aparece acompañado de *pro anima* y los casos más numerosos son los que aparece acompañada de la oración de alabanza a Dios<sup>10</sup>. Por ejemplo:

[Era:M:]C:C<sup>a</sup>:LXXX<sup>a</sup>:I<sup>a</sup>:ob/[iit]:Domn(us):Gundisalv(us)/[m]ene(n)di:Pater:  
N(oste)r : pro : a(n)i(m)a

Lectura extraída de AEHTAM 3398.

(crux) Era M<sup>a</sup> CC<sup>a</sup> · XX<sup>a</sup> / II<sup>a</sup> · obiit · Sua/rius · Presbi/ter · Pater N[oste]r

Lectura extraída de AEHTAM 3101.

Era · de Mil · e · CCCC · e · XX / anos · Don · Afonso / Marti(n)z · abade · d / este ·  
moosteiro · / mandou · fazer · a / obra · desta · cra / astra · porstarm / aa · e foi feita ·  
per · / mao · de · loh(a)n Garc / ia · de Toledo · mest / re · e · veedor · das ob / ras ·  
delrey · Don Fe / rnando · Pater Nos / ter / Ave M(ari)a

Lectura extraída de AEHTAM 4009.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras el análisis que hemos realizado sobre ambas inscripciones, desarrollando paulatinamente tanto su contenido como su forma, se extraen una serie de consideraciones de carácter general que se desprenden de dicho estudio:

En primer lugar, debemos resaltar que estas inscripciones son dos testimonios que utilizan un soporte llamativo y característico que sirve para potenciar la función publicitaria de las inscripciones en el seno eclesiástico. Aunque no podemos decir que ambos sepulcros fueron fabricados por el mismo escultor, puesto que las muertes de la Infanta Constança y de Maria Rodrigues distan entre sí de unos 70 años, sí podemos afirmar que quizás la primera copió el modelo de la segunda, pues ambos sepulcros muestran la misma disposición, se encuentran ubicados en la misma catedral y la inscripción tiene la misma disposición en ambas esculturas mortuorias.

Por otra parte, no podemos dejar pasar la relación que existe entre la epigrafía medieval y los centros de escritura monacales o catedralicios ya que, como hemos visto, muchas inscripciones tienen rasgos paleográficos o formales propios de los códices o manuscritos de la época. Por este motivo, tampoco nos extraña encontrar-

<sup>10</sup> Tras la consulta en la base de datos AEHTAM (20/06/19), sólo se encuentra un ejemplo en un epígrafe funerario donde aparece *Ave Maria* con *pro anima*. La inscripción se encuentra en el Monasterio de Santa María de Alcobaça y en sus cuatro últimas líneas se puede leer: «*pro anima sua et pro animabus progenitorum suorum in memorato monasterio honorifice sepultorum Ave Maria*»

(AEHTAM 3748, consulta disponible en:

[http://hesperia.ucm.es/consulta\\_aehtam/Texto.php?filtrar=&valor=&id=3789](http://hesperia.ucm.es/consulta_aehtam/Texto.php?filtrar=&valor=&id=3789)).

No hemos encontrado ningún epitafio que recoja exclusivamente la oración hacia la Virgen María.



nos con oraciones propias de los libros litúrgicos escritas en un soporte pétreo ya que, las mismas se ordenaban fabricar por parte de altos cargos tanto de la Iglesia como de la realeza y es inevitable encontrar elementos litúrgicos, pues rigen la vida de los mandatarios.

Por último, recalcamos que la metodología para estudiar este tipo de inscripciones debe ser integral de manera que podamos ahondar y descubrir los aspectos históricos y culturales que un epígrafe engloba. Como indica Javier de Santiago (Santiago Fernández, 2004: 209), tenemos que atender, por tanto, a los factores físicos, que determinan la necesidad de ejecución, al factor intelectual, con el que analizamos el pensamiento humano que radica de la inscripción, y al factor psicológico, en el que se estudia la mentalidad cultural que refleja el epígrafe. En este caso, observamos que se desprende un marcado carácter cristiano que gira entorno a la actividad litúrgica eclesiástica.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATLAS, A. W. (2002): *La música del Renacimiento*, Akal, Madrid.
- ANGLÉS PAMIES, H. (1975): *Scripta musicologica. Cura et studio Iosephi López-Calo*, vol. I, Edizioni di storia e letteratura, Roma.
- ASENSIO PALACIOS, J. C. (2003): *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*, Alianza Música, Madrid.
- CIHM = SANTIAGO, J. DE – FRANCISCO, J. M DE (2018): *Corpus Inscriptionum Hispanae Medievalium. Guadalajara–Tomo IV (1112-1499)*, Universidad de León, León.
- DHCL = *Documentos para a História da Cidade de Lisboa. Cabido da Sé. Sumários de Lousada. Apontamentos dos Brandões. Livro dos Bens Próprios dos Reis e Rainhas*, Ed. da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1954.
- EMP = BARROCA, J. M. (2000): *Epigrafía Medieval Portuguesa. Corpus epigráfico medieval português*, 3 vols., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- FILGUEIRAS SOARES, J. E. (1962): «Notas para a solução dum problema de História de Arte», *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, Ano VII, n.º 20, 29-33.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. Y TEJA, R. (2006): *Monjes y monasterios hispanos en la Alta Edad Media*, Fundación Santa María la Real – C.E.R., Palencia.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M<sup>a</sup>. C. (2001): *La música medieval en España*, Edition Reichenberger, Zaragoza.
- LANCASTRE E TÁVORA, L. G. DE (1982): «A Heráldica Medieval na Sé de Lisboa», *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, IIIª Série, tomo I, 15-27.
- MALLON, J. (1982): *De l'écriture: recueil d'études publiées de 1937 à 1981*, Centre national de la recherche scientifique, París.
- MARTÍN LÓPEZ, E. y GARCÍA LOBO, V. (2009): «La epigrafía medieval en España. Por una tipología de las inscripciones», en *VII Jornadas Científicas sobre documentación de la Hispania altomedieval (siglos VI-X)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 185-14.
- MÁRTIRES, FR. TIMOTEO DOS (1955-1960): *Crónica de Santa Cruz*, vol. I, Ed. de José Pinto Loureiro, Coimbra.
- NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. M. DE (1953): «El concepto de la Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación», en *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*, Madrid.
- PINELL PONS, J. (1966): «Las horas vigiliares del oficio monacal hispánico», en *Litúrgica* 3, 197-340. Barcelona.
- RUIZ GARCÍA, E. (1988): *Manual de codicología*, Ediciones Pirámide, Madrid.
- SANTIAGO FERNÁNDEZ, J. DE (2002): «Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso», en Ángel Riesco (coord.), *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económico-financiera y judicial del reino castellano-leonés (siglos X-XIII)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 93-128.

– (2004): «La epigrafía: evolución conceptual y metodológica», *Documenta & Instrumenta* 1, 203-220.

SARAIVA, J. M. (1927): *O Túmulo de uma Infanta na charola da Sé de Lisboa*, Lisboa.

SOUSA, J. M. DE (1940): *Inscrições portuguesas de Lisboa (seculos XII a XIX)*, Centro de Estudos Clásicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

VELÁZQUEZ SORIANO, I. (2008): «Los estudios epigráficos. Cuestión de métodos interdisciplinarios», *Pyrenae* 39 (1), 7-41.